

NÚMERO 2
ISSUE 2

2008

LA TRADUCCIÓN DE POESÍA FRANCESA EN LA ARGENTINA: DOS HITOS DEL SIGLO XX

Silvio Mattoni

Universidad Nacional de Córdoba
CONICET

A modo de introducción

Al comenzar un estudio sobre la recepción de la poesía francesa contemporánea en la Argentina, detectamos una diferencia significativa con respecto al modelo tradicional, decimonónico, de la influencia literaria. Por entonces, una élite mayoritariamente bilingüe tomaba los modelos franceses y los imitaba en su propia escritura. Más que traducciones, predominaba la trasposición de géneros y estilos, en ocasiones con resultados originales que superaban a los modelos, como quizás podría ser el caso del modernismo latinoamericano frente al lánguido parnasianismo francés. Ya bien entrado el siglo XX, la revista *Sur* pareciera apuntar al mismo tiempo a un público entendido, bilingüe, y a un público nuevo, que precisa de las traducciones. De allí que la muestra de literatura francesa que propone la revista —no sólo en el número que analizamos sino como una constante de su historia— no siempre introduce datos informativos. Se supone que el público conoce a los grandes nombres que se traducen y que la revista cumple la función de actualizar ese saber: son las novedades que llegan de París. Sin embargo, más allá de su orientación, la revista y la editorial del mismo nombre cumplirían también el papel de difundir la literatura europea y norteamericana modernas entre generaciones diversas, de distinto origen social y que prefiguran otra clase de público.

El caso de la antología de los años setenta preparada por Raúl Gustavo Aguirre tiene un horizonte diferente. Los autores son explicados, introducidos dentro de una tradición y una cronología, y el conjunto de poesía traducida se piensa con relación a las posibilidades de escritura del presente. Se construye allí una suerte de tradición de la vanguardia que invita a la experimentación, puesto que si la poesía puede cambiar la vida, también cualquier vida, en cualquier idioma, puede modificar lo que se entiende por poesía.

Hemos tenido en cuenta, por lo tanto, dos antologías de poesía francesa editadas en la Argentina. Estas dos selecciones, en la revista *Sur* (1947) y en las Ediciones Librerías Fausto (1974), que el tiempo transcurrido ha vuelto casi canónicas, fueron estudiadas con cierta amplitud y se exponen a continuación los ensayos críticos que las describen y valoran y que evalúan también su impacto en el espacio cultural argentino o, más precisamente, en el espacio de las escrituras poéticas argentinas donde los mismos traductores se inscriben.

La antología (nuestra lectura le atribuyó ese carácter) de *Sur*, además de ser multigenérica, corresponde a varios traductores y la selección de textos no lleva otra firma que el nombre de la revista. En la antología de Ediciones Librerías Fausto se mantiene un formato clásico donde el traductor es quien elige los autores y textos y quien los ubica asimismo en un sistema explicativo de notas y referencias.

Para seleccionar estos ejemplos de traducción de poesía francesa, tuvimos en cuenta no sólo la importancia de ambas publicaciones, muy difundidas en sus respectivos momentos históricos, sino también y sobre todo el hecho de que los traductores eran escritores destacados, poetas que podían asumir una actitud creativa frente a su tarea entre dos lenguas. Los resultados en cada caso, como se verá, estuvieron sujetos a las circunstancias de producción de las publicaciones.

1. Dosis de poesía en la Francia de *Sur*

Analizaremos el número triple de la revista *Sur*, consagrado a la literatura francesa contemporánea del año 1947.⁽¹⁾ Si bien no es una antología propiamente dicha, atiende a la noción de «representatividad» de toda antología. En cierto modo, toda la historia de la revista *Sur* (y de la editorial homónima) es la historia de una vasta selección de textos, de autores y hasta de temas, cuya calidad estaría garantizada por el nombre. Aunque habría que preguntarse, en un contexto más amplio, qué significa *Sur*, cuál es el norte de este sur periférico, poblado por los traductores de todas las

lenguas del mundo. Los números habituales de *Sur*, mes a mes, abundan en traducciones y novedades europeas; los textos originales son firmados por escritores-traductores que a su vez remiten, citan y escogen su tradición de una biblioteca cosmopolita donde cada autor es degustado en su lengua propia.

En el caso del número dedicado a Francia, que no hay que dejar de situar en el contexto intelectual de posguerra y dentro del antinazismo que definió a la revista durante el conflicto (en oposición a ciertos sectores argentinos nacional-populistas que simpatizaban con el fascismo y las potencias del eje Berlín-Roma); este número triple, decíamos, contiene una breve «Introducción» firmada por Victoria Ocampo, que intenta definir los criterios de la selección de autores y textos traducidos. En primer lugar, hace notar las ausencias de algunos nombres célebres, «grandes nombres» los llama Victoria Ocampo,⁽²⁾ como Valéry, Claudel, Saint-Exupéry o Supervieille. Habría una especie de gradación invertida en cuanto a la celebridad y a la importancia cualitativa de esos cuatro autores. Entre Valéry y Supervieille se esconde un hiato que el rigor de Claudel y la delicadeza sencillista de Saint-Exupéry pretenden atenuar. De todos modos, veremos que lo interesante de estas ausencias no es su mayor o menor arbitrariedad (hay que dar ciertas explicaciones para excluir a Valéry en la década de 1940, mientras que el efecto de representatividad no se perdería con la exclusión de Supervieille), antes bien debe advertirse que los ausentes son poetas (únicamente Saint-Exupéry estaría sobre el borde que divide convencionalmente a poetas y prosistas). La regla de esta selección se enuncia así: «Es porque deliberadamente hemos elegido escritores todavía poco conocidos entre nosotros o no traducidos aún». Pero esta regla tiene numerosas excepciones, ya que entre 17 textos traducidos figuran cinco excepciones explícitas. Dice Ocampo: «Desde luego no es el caso de un Gide o de un Malraux. No es enteramente el de Benda, Aragon o Caillois. Pero es sin duda el de todos los otros». Vemos entonces que obedeciendo a la regla se excluye a cuatro poetas, e infringiéndola se incluyen cinco autores ya conocidos, de los cuales cuatro son exclusivamente prosistas. Nuestra tesis es que la revista *Sur*, a pesar de sus criterios autodefinidos como «elevados», no escapa a las tendencias instrumentales, de utilización ideológica de la literatura, propias de la contemporaneidad, cuando se facilita lo apropiable, las ideas de la prosa, mientras que la opacidad de la poesía se ostenta como emblema de la pura ilegibilidad, casi a modo de viñetas para los ensayos y las narraciones. Tesis que aparece en las explicaciones de V. Ocampo como una denegación: «Lamentamos no dar nada de St. John Perse». Es cuanto menos curioso que entre las razones de esta importante ausencia de un poeta, que los lectores argentinos conocerán mejor recién en los años sesenta, se apele a la falta de espacio, en una revista que tiene 406 páginas de formato grande y donde llegan a publicarse novelas completas en una sola entrega. Victoria Ocampo también alude a una misteriosa «falta de tiempo». Podemos pensar que el tiempo necesario para que Patricio Canto tradujera el relato «Teseo» de André Gide, que el tiempo y el espacio invertidos en esa traducción, que acaso fuera encargada, de casi 50 páginas de texto,⁽³⁾ podría servir para más de un poema de St. John Perse (según la ortografía de Ocampo).⁽⁴⁾ Pero a continuación aparece otra reticencia frente a la poesía, que sería el género no divisible, un género sin corte, donde el tiempo y el espacio de su aparición siempre faltan, siempre se difieren. Escribe Ocampo: «La traducción de cualquiera de sus largos poemas excluye la prisa y no podría ocurrirnos hacer ningún corte». ¿A quién no se le podría ocurrir el «corte» en los «largos poemas»?

Los indicios de este lugar marginal de la poesía en la vista panorámica de la literatura francesa efectuada por *Sur* podrían advertirse apenas revisando el sumario. Creemos que la nota editorial de Ocampo admite la presencia de un problema. La cuestión sería: al obedecer el dictamen del mercado editorial, donde las primicias importantes de novelas, la «apasionante actualidad» de los ensayos,⁽⁵⁾ borra lo inactual y lo ateleológico del poema (que por eso mismo es el emblema de la gratuidad de todo texto literario, es gasto y no ganancia ni comunicación de mensajes), ¿acaso no se está traicionando la política abierta de despolitización, la literatura sin fronteras y el universalismo desinteresado, para decirlo con términos ocampianos, que se pretendían impulsar en el proyecto de *Sur*? Sin embargo, esta pregunta excede los límites del grupo de *Sur*. Si pensamos en el adalid del «compromiso», de la actitud política en la literatura, si acudimos a Sartre,⁽⁶⁾ cuya influencia pronto iba a volverse mundial (en la década de 1950), son conocidas sus reticencias frente a la poesía, ese género que no puede comprometerse, que no puede expresar el mundo, que, como la música o como la naturaleza en estado puro, no se dirige a la conciencia de nadie, no es responsable de sus actos verbales ya que tampoco es el producto de una elección voluntaria y por ende política.⁽⁷⁾ En el contexto del existencialismo francés, la poesía es el límite donde las ideas rebotan y quedan fuera de la literatura.

Pero volvamos al texto de Victoria Ocampo, leamos su último párrafo: «No hemos, pues, tenido el propósito de ofrecer en este número un panorama completo de la literatura francesa contemporánea. Esta literatura es tan abundante que la empresa hubiera resultado demasiado vasta. Además de los nombres mencionados, faltan otros en este sumario cuya omisión sería incomprensible e imperdonable sin las razones que han guiado nuestra selección y sin los límites que nos hemos impuesto, bien a pesar nuestro». El tópico de la excusa del antólogo, inevitable cuando se parte del hecho de que toda selección tiene límites y esos límites son arbitrarios y no siempre derivados de una razón explícita, alcanza aquí su clímax y se abre hacia el infinito de los autores innominados, bordeando el abismo que precipitaría a toda antología, tomada en sentido literal (escoger entre lo que surge por sí mismo, en los en-sí literarios, un conjunto de para-sí), en la imposibilidad de concluir, de cerrar, de cortar. La antología infinita es la utopía de la literatura, pero también la epifanía de su irre realidad.

Hemos descripto el contorno de lo que esta antología excluye o al menos coloca de forma marginal, pues lo realmente excluido sería ese conjunto inasible de autores innombrados. Pero veamos qué se incluye. Hay allí cuatro poetas: Paul Éluard, Aragon, Edith Boissonnas y Francis Ponge, a cuyos nombres se pueden asociar ciertos significados que fueron bastante ulteriores. Por ejemplo, el anacronismo que nos permite ver en la publicación de los poemas del entonces joven Éluard la anticipación de sus lecturas, de sus traducciones y de sus imitaciones en la Argentina de los sesenta y setenta. Al igual que con Aragon y el sostenido crecimiento local de la retórica surrealista entre las décadas de 1940 y de 1960, con Éluard *Sur* se anticipa, difunde y traduce la contemporaneidad, cumpliendo la función de importación literaria que hará posible la existencia misma de las vanguardias literarias argentinas, entre otras cosas y casos culturales. Muy

diferentes y mucho menos ubicables en una perspectiva histórica, puesto que no caben en nuestra actualidad retrospectiva, son los casos de Ponge y Boissonnas. El primero no será verdaderamente leído en la Argentina hasta la década de 1990, es decir que recién en nuestro más cercano presente van apareciendo algunas traducciones de textos de Ponge en forma de libros. Entonces el acierto de la inclusión de Ponge adquiere características deslumbradoras, pues se trata de algo más que anticipar o promover y consagrar lo que luego se habrá de leer, se trata de traducir lo intraducible, mostrar lo ilegible de ciertos textos cincuenta años antes de que se pueda siquiera advertir el modo de esa ilegibilidad. Luego nos detendremos en el traductor de los dos poemas de Ponge: Borges. Apenas una nota sobre la poeta Edith Boissonnas: todavía no le ha llegado su lectura, sus traducciones ni, aunque más no sea, su renombre en el espacio cultural argentino. ¿Será una anticipación de lo que todavía para nosotros tiene la forma borrosa de la literatura futura? ¿Será el nombre femenino que designa ese vector, esa flecha de tiempo con que la revista *Sur* nos precede, nos configura y nos atraviesa para diluirse más allá de nuestra actualidad?

Todos los poemas aparecen en forma bilingüe. De Éluard se publica un solo poema extenso, «Je vis toujours», traducido por J. R. Wilcock con el título «Vivo aún». De Aragon, bajo el título genérico «Poemas», hay dos textos emparentados temáticamente, «La rosa y la reseda» («La rose et le réséda») y «Las rosas de navidad» («Les roses de Noël»); las traducciones de Aragon son de Ricardo Baeza, quien coloca una breve nota al pie que nos revela algo de su idea de la traducción. Comentando los dos primeros versos de «La rosa y la reseda», que en francés se leen: «Celui qui croyait au ciel / Celui qui n'y croyait pas», y que en la versión castellana rezan: «Aquel que creía en el cielo / Aquel que no creía ya», Baeza indica: «La traducción exacta es simplemente "no creía", pero, aunque sólo se trate de una versión casi literal, el ya añadido le da a la frase una cierta cadencia, más importante por ser un estribillo tan frecuentemente repetido, sin por otra parte violentar el sentido, pues, al fin y al cabo, ¿quién no creyó alguna vez en el cielo antes de dejar de creer?» El cielo de este traductor tan cuidadoso, su paraíso perdido, lo que intentará recuperar traduciendo, antes o después del sentido que no debe violentarse, sería esa «cadencia», la música de su versión, un suplemento a la letra, una flexibilización de su dureza frástica. Hay una leve inclinación hacia la normalización de la traducción en base al sistema estético de la lengua propia, un intento de atenuar el extrañamiento que produce la aparición del sentido extranjero en los significantes propios. Sin embargo, la nota de Baeza nos muestra también que para el resto de los versos se ha seguido la literalidad, tanto más cuanto que no ha podido resolverse a introducir la ínfima añadidura de ese ya sin dejar sentada esa «libertad» en una nota. Una somera revisión de la traducción de Wilcock, en cambio, permite vislumbrar una mayor libertad de su versión con respecto al original, tanto más recreativa cuanto que no anuncia las modificaciones y los juegos métricos que sólo se presentarán ante una lectura minuciosa. En Wilcock, la cadencia como modo de normalizar el texto extranjero, su sentido, se vuelve norma general. A manera de ejemplo, ya en la primera estrofa del poema de Éluard puede verse un cambio, una adaptación importante del traductor que sospecha de la mera literalidad. Éluard: «Les arbres célébraient la nuit et les étoiles / Et je me suis assis sans pudeur sur la vague / De ce fleuve lointain gaufré de soleil vert». Wilcock traduce: «Y yo me senté sin pudor sobre las ondas / de ese río lejano alveolado de sol verde / los árboles celebraban la noche y las estrellas». Al cotejar ambos «tercetos», por así decir, vemos que el reordenamiento de los versos hecho por el traductor es también un ordenamiento original del sentido, algo que sólo puede adjudicarse a los criterios estéticos propios del traductor. Mientras que la «vague», que en la traducción se multiplica en «ondas» (cuando el nominativo singular que vale por el plural, a modo de sustantivo colectivo, es un uso «poético» que la poesía castellana clásica tomara muy antiguamente de la retórica de los poetas latinos), podría haberse vuelto, menos poéticamente al uso modernista, una simple «ola» o unas muy evidentes «olas». En estas elecciones de términos, así como en el ritmo general de la versión, podemos leer la sonoridad neorromántica de los primeros libros de poemas de Wilcock, así como el pudor léxico que entonces lo caracterizaba. Pero debe destacarse que Wilcock es el único traductor de poemas en este número de *Sur* que no traslada las mayúsculas iniciales de los versos franceses. Lo que implica tomar en cuenta el sentido diferente de esas mayúsculas en ambos sistemas literarios.

Las traducciones de Boissonnas y de Ponge pertenecen a Borges. Si pensamos en las afirmaciones críticas de Borges en los años cuarenta, si revisamos sus preferencias estéticas, sus lecturas y su propia producción poética, resulta fácil deducir que ni Boissonnas ni Ponge son frutos de su elección personal, que tal vez los tradujo de forma ocasional y probablemente a partir de una selección de textos hecha por otro, acaso por la misma Victoria Ocampo que se presentaba en la «Introducción» como la seleccionadora de todo el volumen.

En primer lugar, las traducciones de Ponge corresponden a dos de sus textos, en esa prosa cuyo rigor formal se dio en llamar «poético» (género cuyo caso ejemplar en la poesía francesa son las *Iluminaciones* de Rimbaud), que pertenecen al libro *Le parti pris des choses*. Primer libro de Ponge, que suscitara una incisiva lectura de Sartre publicada ya en el número 127 de *Sur*,⁽⁸⁾ y que lo transformaría en el gran enigma de la poesía francesa durante la segunda mitad del siglo (Philippe Sollers y Jacques Derrida están entre quienes intentaron su imposible desciframiento).⁽⁹⁾ Pero sucede que en general las traducciones de Ponge decepcionan, no alcanzan sus resonancias léxicas, etimológicas, su enorme densidad de alusiones eruditas ocultas, que van desde las ciencias naturales hasta las teorías de los gramáticos del neoclasicismo francés, entre otras fuentes. Una versión apropiada de Ponge, tal como la ofrecida por Waldo Rojas en su *Antología*,⁽¹⁰⁾ implica una inmensa cantidad de notas, explicaciones de juegos de palabras, datos históricos, restablecimiento de rimas internas y asociaciones rítmicas perdidas en la traslación, en suma, todo un aparato crítico verdaderamente bizantino que a veces supera la extensión del texto propiamente dicho. Y aun así, la distancia con respecto al efecto absolutamente novedoso con que Ponge golpea al lector francés sigue siendo amplísima. Tan intraducible como Mallarmé, es por eso mismo quien más trabajo de traducción requiere y a quien más hace falta traducir. «Hace falta», acaso en el sentido de que perfora la consistencia de la lengua propia del intérprete, muestra el agujero, el recorte de silencio oculto tras el habla de todo sujeto, silencio que fundamenta su parloteo. Con Ponge, un traductor se enfrenta a la aporía irresoluble de la traducción, y al mismo tiempo percibe qué es lo que, más allá de las lenguas, sostiene la posibilidad de traducir.

Borges fracasa con Ponge, aun cuando sus versiones («Del agua» y «Orillas de mar») sean en algunos aspectos de las más legibles que conocemos de Ponge. Borges hace que el manierismo de Ponge se vuelva conciso, sentencioso; pero a la vez, eludiendo algunos matices, lo convierte en redundante, lo aplan. Podemos suponer que la distancia estética entre la postura de Borges a fines de los cuarenta y la de Ponge, un arqueólogo del signifiante que no quiere decir nada que no esté con anterioridad allí, en la lengua y en el mundo paralelamente,⁽¹¹⁾ podemos postular que esa distancia innegable entre ambos afecta la modalidad de la traducción (Borges nunca mencionaría a Ponge, ni siquiera para denostarlo, pero es conocida su aversión por los rasgos experimentales de la poesía francesa del siglo XX). Disponemos de una interesante prueba de la existencia de ese obstáculo que le impediría a Borges recrear con eficacia a Ponge, se trata de un *lapsus calami*, que no puede ser una simple errata pues está repetido tres veces. En el primer párrafo del poema «De l'eau», en la tercera y última frase antes del primer punto y aparte, dice: «Comme le sol, comme une partie du sol, comme une modification du sol.» Borges, en una suerte de automatismo que señalaría su desatención con relación al sentido de lo que traduce, escribe: «Como el sol, como una parte del sol, como una modificación del sol». Incluso sin la confrontación con el original, ya resulta extraño que «el agua» se compare con «el sol», dentro de la lógica de Ponge que no por barroca deja de ser natural. Obviamente, se habla del «suelo» por donde el agua se desliza. Pero en la extensión del poema, en los siguientes párrafos, aparecen tanto la palabra *sol* vertida correctamente como «suelo», así como *soleil* traducida «sol». El equívoco del principio implicaría entonces una no revisión de parte de Borges, algo que podríamos llamar el desinterés por el texto traducido.

Otras hipótesis, tan filológicas como evanescentes, pueden hacerse con respecto a las versiones de Edith Boissonnas. Son cuatro poemas («Trame», «Trama»; «Moments», «Momentos»; «Animale», «La animal»; y «Le temps de l'insecte», «El tiempo del insecto»), reunidos bajo el título general de *Paysage cruel*, «Paisaje cruel». De entrada, podemos afirmar que las de Boissonnas son las versiones más eficaces de los cuatro poetas seleccionados en la revista. Pueden funcionar sin acudir a los originales con mayor autonomía estética. En su brevedad y en su violencia, así como en su perfecta estructuración semántica y verbal, recuerdan a los textos que luego escribiría Alejandra Pizarnik.⁽¹²⁾ Para nuestra actualidad, Boissonnas traducida por Borges es la precursora de Pizarnik, pero una precursora ya perfecta en sí misma. Aun cuando Borges no tuviera más afinidad estética con Boissonnas que con Ponge, de todos modos la estructura rítmica y la concisión argumental de estos poemas le permitió conservar una efectividad poética, por así decir, en sus versiones. Veamos cómo trabajó Borges en este caso. Un poema, «Animale», donde la *e* final indica el género femenino que Borges debió solucionar con el artículo, «La animal», comienza así: «Elle était là, toute fourrure rousse, / Animal et déesse à la fois, / Endormie, allongeant sur de la mousse / Sa queue de renard, son museau étroit». Y Borges traduce: «Estaba allí, toda ella roja piel, / Animal y diosa a la vez, / Adormecida, estirando por encima del musgo / Su cola de zorro, el hocico estrecho». Los logros de esta traducción radican en muy leves modificaciones de lo literal, sobre todo en el primer verso y en el cuarto. Al trasladar el pronombre «ella» al segundo hemistiquio del verso, Borges evita la acumulación de ellos y compone además un endecasílabo casi perfecto. Colocando el adjetivo adelante a modo de epíteto («roja piel»), elude el equívoco «piel roja» y delimita mejor el sentido de «fourrure» (piel de animal, puesto que la piel humana se dice «peau»). En el cuarto verso, apenas cambiando el pronombre posesivo que antecedería al sustantivo «hocico» por el artículo definido, logra también un endecasílabo que remata sonoramente la estrofa. Este asomo de métrica, ausente en el original, subsana de algún modo la pérdida de la rima y la asonancia. Estos detalles son muestras de la labor de Borges, un caso que ilustra la forma en que una nueva cadencia se reorganiza en la traducción un paso más allá de la letra. En resumen, podemos concluir diciendo que estas versiones de Boissonnas deberían ser recuperadas en la antología irrealizada de los traductores argentinos.

Transcribimos a continuación, para una visión de conjunto, el índice completo del número analizado de *Sur*, indicando el género (en sentido tradicional) al que pertenece cada texto:

Introducción, por Victoria	7
Ocampo	9
Teseo, por André Gide (relato)	
.	59
Conversación sobre sucesos varios o el uso de los argumentos,	81
por Jean Paulhan (ensayo en forma de diálogo ficticio)	90
Vivo aún, por Paul Éluard	109
(poesía)	117
La ley del desierto, por André Malraux (fragmento de novela)	126
Arte, por Roger Caillois	
(ensayo)	147
Poemas, por Aragon	178
(poesía)	203
Para un gobierno mundial, por Julien Benda (ensayo)	211
La crisis de la literatura contemporánea y la juventud,	223
por Julien Benda	235
(ensayo)	246
Respuesta a Julien Benda, por Gaëtan Picon (ensayo)	289
El viaje de bodas, por Noël Devaulx	302
(relato)	346
Desterrados en la peste, por Albert Camus (fragmento de novela)	365
Paisaje cruel, por Edith Boissonnas (poesía)	393

Del agua. Orillas de mar, por Francis Ponge (poesía)	404
El existencialismo es un humanismo, por Jean-Paul Sartre (ensayo)	
Literatura y metafísica, por Simone de Beauvoir (ensayo)	
Los días de nuestra muerte, por David Rousset (fragmento de novela)	
A propósito de «Bajazet», por Julien Gracq (ensayo)	
La duda de Cézanne, por Maurice Merleau-Ponty (ensayo)	
Los pintores franceses y el estilo del siglo XX, por Julio E. Payró	
Pierre Bonnard, por J. E. P.	

Obviamente, los últimos dos textos no son traducciones, sino análisis estético-históricos que completan el cuadro de las «artes francesas» que la revista se propone brindar.

2. Una antología de Raúl Gustavo Aguirre: ¿la poesía como vida?

Hemos analizado la antología titulada *Poetas franceses contemporáneos*.⁽¹³⁾ La selección, las versiones y las notas de ese volumen fueron realizadas por el poeta argentino Raúl Gustavo Aguirre. El libro se abre con un epígrafe de Antonin Artaud; un nombre capital para la neovanguardia argentina de los años setenta (siempre y cuando entendamos que este movimiento disperso y anarquizante no intentaba «volver» al momento de eclosión de las llamadas «vanguardias históricas» de las décadas de 1920 y de 1930 —¿cómo volver, además, hacia aquello que se funda en su arrojo contra el vacío del futuro?). Artaud, entonces, es puesto aquí por Aguirre en un lugar privilegiado, abriendo el espacio antológico. ¿Qué significa esta invocación? Dentro de su «lugar» antológico, Artaud dice, traducido por Aguirre: «El pequeño poeta perdido / Abandona su posición celeste». De modo que podríamos decir que toda la selección de poetas franceses apunta a poner de relieve la pérdida de la aureola poética (para usar la metáfora de Baudelaire, quien es además el primer poeta antologizado aquí). Pérdida que constituye uno de los inicios pensables, imaginables (porque, ¿quién podría decir dónde comienza una época?) de la poesía moderna. La palabra «contemporáneos» en el título de Aguirre refuerza la idea de que leemos una elaboración conceptual, una atribución de sentido al recorte temporal de la antología.

Volviendo al epígrafe de Artaud, no hace otra cosa que apelar al «origen de los fenómenos», al «contacto con las potencias del espíritu» como experiencias, o lugares donde virtualmente se obtendrían, que vincularán la poesía con la Vida (la mayúscula es de Artaud). Pérdida la aureola que lo uniera simbólicamente al espacio religioso y lo hiciera partícipe de lo divino mediante la celebración y la ofrenda de su don a los hombres tal como Dios les da la naturaleza, pérdida la celebración de la naturaleza a secas y de la naturaleza poética, el poeta debe buscar en otra parte el origen de su práctica. Baudelaire dirá que en lo mortal, en lo fugaz, en lo irrepetible: experiencias de lo inexperimentable.

Aguirre divide su antología en seis secciones: «I. Los tres meteoros del origen» (Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé); «II. Cantos en la alta noche» (Cros, Verlaine, Lautréamont, Saint-Pol-Roux); «III. En las fronteras de lo ilimitado» (Apollinaire, Jacob, Cendrars, Reverdy, Tzara); «IV. Un sentido más puro a las palabras de la tribu» (Claudel, Valéry, Lubicz Milosz, Fargue, Supervielle, Saint-John Perse, Jouve, Aragon); «V. Oro en el río del sueño» (Breton, Artaud, Soupault, Michaux, Desnos, Prévert, Sarréra); y «VI. Poesía y renacimiento» (Éluard, Ponge, Char, Ménard, De la Tour du Pin). Hay toda una interpretación de los textos de parte del antólogo, que no se limita sólo a seleccionar y traducir, sino que verdaderamente lee, en el sentido más fuerte de este verbo, los nombres que elige. Los agrupamientos, las indicaciones, las aclaraciones sobre los títulos metafóricos de cada sección proporcionan más que el simple abanico de textos, le dan a esta antología la consistencia del libro, donde cada sección es un capítulo del continuo instaurado por la idea sobre la poesía que Aguirre detenta. Los meteoros del origen renacen en el presente con las bodas de la ética y la palabra, de la acción y la dicción. «Que la palabra sea una manera de vivir», dice Aguirre, pues «la poesía y la ética borran sus límites en un acto cuyas consecuencias todavía apenas vislumbramos».

Asimismo, cada poeta en particular es presentado a través de breves comentarios o resúmenes de sus poéticas, destacando los puntos en los que cada cual abre un camino todavía posible para el presente. De modo que, antes que referirse a la contemporaneidad de los poetas franceses (equivoco rápidamente develado ya que corresponden a dos siglos y a momentos muy diferentes), a lo que se refiere el título es a la contemporaneidad imperiosa del lector que se espera. La selección está hecha en base a los poemas que todavía pueden seguir dando sentido a quien los lea. Lo que plantea la pregunta: ¿hay allí implícito un sueño de eternidad para la poesía, un «siempre» legible en lugar de un «todavía» legible? A esa pregunta el antólogo no responde, tampoco nosotros pretendemos responder aquí a ella. Aunque cabe señalar que Aguirre sí admite los límites de toda antología, el vencimiento probable de sus versiones, si bien hay un punto en el cual ninguna traducción traiciona del todo, el punto en que la dificultad crea un nuevo poema. En los casos de los poetas más consagrados y ya célebres, clásicos en la Argentina de los años setenta (Baudelaire, Mallarmé, Valéry), Aguirre se arriesga en ocasiones a traducirlos conservando la rima y la métrica (lo que en algunos sonetos, por ejemplo, de Mallarmé implica un apartamiento considerable del sentido literal —pero precisamente en esos sonetos logra algunas de las mejores versiones de todo el libro), y esos nuevos poemas agregan un nuevo interés a originales ya bastante difundidos.

Por otra parte, la «Introducción» de Aguirre confirma hasta cierto punto nuestra interpretación de que en esta antología prima la idea de libro, si bien hecho a partir de una recolección de textos ajenos (que la traducción viene a investir de todos modos con cierta unidad), sobre la idea de muestrario. Aguirre intenta hilvanar lo que de otro modo sería una aglomeración de textos aislados (o cuya conexión queda a cargo del lector). El lector pensado por Aguirre es pues aquel

que anhela seguir un hilo, asirse a la tradición poética e intensificar el presente con las huellas preservadas en el habla, en las voces escritas de los poemas, de esas presencias precedentes. «Hubiera querido lograr que el lector asista, en cierto modo, a las grandes inquietudes, una y otra vez reiteradas, que han ido creando la poesía moderna, a los desafíos que ella ha lanzado al silencio y a lo desconocido; a esa extraña constante que es su vocación por el ser humano y sus mundos, en un momento en que la civilización tecnológica parece sumergirlo en la nada.» Aguirre le propone al lector una vía ética a través de la poesía. Cada poema es pensado como una experiencia recurrente de lo otro, del otro que nos habla, frente al discurso dominante de la técnica que haría de la palabra un mero instrumento informativo, pura transparencia que media. Por eso, contra la concepción de la antología como resumen informativo de épocas o tradiciones, es decir, contra su escolaridad, Aguirre recupera el sentido etimológico del término griego: «un ramo de flores del habla». El habla que supone su origen en la presencia, en las palabras vividas como fines en sí, como fundamentos del sujeto que es su efecto. «Si este libro consigue mostrar algún destello de ese fuego que constituye su materia, si el lector puede en algún momento detenerse ante la idea de que la poesía no es mera palabra, sino su propia vida, entonces estas páginas tal vez hayan servido a su propósito». Así concluye Aguirre su «Introducción». ¿Debemos nosotros entender que la gran cantidad de autores seleccionados que remiten al surrealismo —sea por haberse vinculado con él (Breton, Artaud, Michaux, Jacob, Aragon, Desnos, etcétera) o por haber tomado rasgos de su estética (Perse, Char, Jouve, etcétera) o por haber sido leídos dentro del surrealismo como precursores (Rimbaud, Lautréamont, Apollinaire)— ponen de relieve que el intento de unir poesía y vida, de borrar la «y» que los conecta y los mantiene separados, se relaciona con un «renacimiento» (palabra destacada en la última sección de la antología de Aguirre) de aquella extensa vanguardia que quiso captar una realidad superior, una nueva forma del mito en el poema? Puede arriesgarse la hipótesis de que la posición de Aguirre no está desvinculada del hecho de que el surrealismo en la Argentina fue un movimiento cuyo auge se dio en los años sesenta (aunque con frondosos antecedentes) cuando ya en Francia estaba en franca dispersión. Aguirre inscribe el gesto surrealista de revitalizar la poesía a través de una experiencia vivida de lo poético dentro del campo más amplio de la poesía francesa moderna, con lo que hace perdurar el agenciamiento poesía-vida como el télos y el origen de todo poema sin acotarlo con los recursos ya retóricos del surrealismo de los años treinta (escritura automática, onirismo, imágenes antitéticas).

Podemos apelar a un pleonismo, el de una «vanguardia abierta» (pues toda vanguardia procura ser una apertura de los límites de lo representable), para caracterizar la concepción de Aguirre: una vanguardia en el gesto, en la oposición al estereotipo y a lo dado para llevar la forma hacia la experiencia que sería su verdadero origen, pero con una máxima relevancia otorgada a los individuos, a los nombres particulares, cada uno de los cuales mostraría un modo único y propio de buscar esa conciliación siempre inacabada. Se trata entonces más de un estallido que divide el presente en una multiplicidad de futuros, antes que de la avanzada compacta que sugiere el nombre de «vanguardia». De modo que el lector de este «ramo de flores del habla» escuchará voces singulares, irrepetibles, pero que le hablan de lo que retorna en la palabra como experiencia originaria del ser hablante. Ese lector puede ser entonces otro nombre, aún impronunciado, un presente que vibra de expectativa, que abrirá quizás otra vía, otro devenir para este agenciamiento llamado poesía-vida, abolida ya, en el instante del habla verdadera que el ritmo del verso corta e instaura, la conjunción («y»), el instrumento racional que las separaba.

Algunas conclusiones

Finalmente, la traducción de nombres importantes de la vanguardia en *Sur* no siempre iba acompañada de un impacto en el panorama literario local. Francis Ponge, por ejemplo, traducido nada menos que por Borges, seguiría siendo ampliamente ignorado por los poetas argentinos casi hasta la década de 1980. También Aragon en *Sur*, donde aparece como un poeta popular, apegado a viejos ritmos, con el cual se simpatiza por su antinazismo pero al que se mantiene a distancia por su militancia comunista, tampoco es visto íntegramente en su pensamiento que nunca dejó de plantear complejas cuestiones sobre la relación entre experiencia vital y escritura. De modo que las traducciones de poesía en *Sur*, aunque muy actualizadas, no dejarían demasiadas huellas, o al menos no tantas como sus versiones novelísticas —pensemos en el influjo enorme de las traducciones de Faulkner o de Virginia Woolf editadas por *Sur* sobre los novelistas de los años sesenta en adelante.

En cambio, los populares volúmenes de antologías de poesía contemporánea de Ediciones Librerías Fausto, de varios miles de ejemplares y bajos costos, que todavía podían conseguirse en librerías especializadas de Buenos Aires hasta los años noventa, contribuían a los cambios estéticos que se venían dando desde los años sesenta en la poesía argentina, bajo la primacía teórica del surrealismo y sus diversos avatares. De hecho, para un lector actual, el libro editado por Aguirre sigue siendo notable por su selección, sus versiones y la articulación de una tradición que se presenta en conjunto y en clara relación con una postura estética y vital del laborioso traductor. Mientras que el farragoso tomo triple de *Sur* sería más bien un objeto curioso, una rareza de biblioteca casi olvidada, antes que un libro para leer hoy en su totalidad. Sin embargo, la rapidez que requiere una revista mensual vuelve algo injusta la comparación entre ambos casos. Los cientos de números de *Sur* están archivados para desmentir a cada paso, con hallazgos inesperados, con textos todavía hoy desconocidos y sin nuevas versiones, la indiferencia de cualquier lector.

NOTAS

(1) *Sur*, año XVI, n.º 147-148-149, enero-febrero-marzo de 1947, Buenos Aires.

(2) Victoria Ocampo, «Introducción», en *Sur*, loc. cit., p. 7.

(3) André Gide, «Teseo», en *Sur*, loc. cit., pp. 9-58.

(4) Señalemos que en la excelente revista cubana *Orígenes*, donde la poesía tenía un amplio sitio, Lezama Lima ya había publicado su traducción de *Lluviás* de Saint-John Perse (*Orígenes*, año III, n.º 9, La Habana, 1946; traducción reeditada en forma bilingüe en *Lluviás*, Las ediciones de Dianus, Córdoba, 1985). Hay que añadir que la primera publicación original de este texto se hizo en *Les Lettres Françaises*, N.º 10, octubre de 1943, Buenos Aires: revista que dirigía Roger Caillois. ¿Es posible que hubiera más distancia entre las oficinas porteñas de Caillois y Ocampo que entre Buenos Aires y La Habana?

(5) Ocampo, loc. cit., estos epítetos aparecen justificando las inclusiones de Malraux y Benda, en las notas al pie 2 y 3 de la p. 7.

- (6) Que en esta revista aparece representado con su texto programático-filosófico «El existencialismo es un humanismo», *Sur*, *loc. cit.*, pp. 246-288.
- (7) Cfr. Jean-Paul Sartre, *¿Qué es la literatura?*, Buenos Aires, Losada, 1969.
- (8) *Sur*, n.º 127, mayo de 1945, pp. 56-72.
- (9) Philippe Sollers, *Francis Ponge*, París, Seghers, 1963. Y Jacques Derrida, *Signéponge*, París, Seuil, 1988.
- (10) Francis Ponge, *Antología*, selección de textos, traducción, introducción y notas de Waldo Rojas, Concepción de Chile, Ediciones Lar, 1991, 184 páginas.
- (11) Para una evaluación más detenida de la poética de Ponge, véase Waldo Rojas, «Pasos hacia Ponge a manera de presentación», en Francis Ponge, *Antología*, *op. cit.*, pp. 9-29. Cfr. también nuestro «El silencio de las cosas», prólogo a Francis Ponge, *Tentativa oral*, Córdoba, Alción, 1995, pp. 9-12.
- (12) Permitásenos aplicar aquí la operación borgeana del precursor descubierto *a posteriori*; cfr. J. L. Borges, «Kafka y sus precursores», en *Otras inquisiciones*, *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974, pp. 710-712.
- (13) Ediciones Librerías Fausto, Buenos Aires, 1974, 398 páginas.